

**Peter Stoll**

**Augsburger Rokoko, purifiziert:**

**Eine Holzstichadaption der Lauretanischen Litanei der Brüder Klauber**

## I

Eine besonders erfolgreiche Augsburger Kupferstichserie des 18. Jahrhunderts mit einer räumlich und zeitlich erstaunlich weit ausgreifenden Rezeptionsgeschichte ist der Lauretanischen Litanei gewidmet. Es handelt sich um 56 Stiche zu den einzelnen Anrufungen sowie einen einleitenden, alle Anrufungen zusammenfassenden Stich, ausgeführt in der Werkstatt der Brüder Joseph Sebastian und Johann Baptist Klauber<sup>1</sup> nach inhaltlichen Konzepten des Jesuiten Ulrich Probst und zeichnerischen Vorlagen verschiedener, im Einzelnen noch nicht vollständig identifizierter Künstler (u.a. Gottfried Bernhard Göz). Zusammen mit kurzen erläuternden Texten von Franz Xaver Dorn(n) wurden die Stiche erstmals 1749 veröffentlicht;<sup>2</sup> in den Jahren bis 1840 erschienen in Augsburg dann insgesamt neun deutsche und drei lateinische Auflagen dieses Andachtsbuchs sowie 1781 eine französische Ausgabe, deren anonyme Texte weitgehend unabhängig von Dorn formuliert sind. Verkompliziert wird die Erscheinungsgeschichte dadurch, dass erstmals 1758 eine Kupferstichserie zum Einsatz kommt, deren Darstellungen sich bald mehr, bald weniger signifikant von den Kupferstichen in den Auflagen früherer Jahre unterscheiden, und dass in den Auflagen nach 1758 bald die eine, bald die andere Serie verwendet wird. Diese zweite Serie wiederum begegnet in zwei Varianten, deren zweite erstmals in der französischen Ausgabe von 1781 auftaucht und deren Unterschiede insgesamt weniger auffällig sind als die zwischen erster und zweiter Serie.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Zur Familie Klauber siehe zuletzt *Allgemeines Künstlerlexikon* 80 (2014), S. 390-393.

<sup>2</sup> *Lauretanische Litaney ... Durch Klare Concept, faßbare Sinn-Bilder, Gleichnussen, und Biblische Figuren, In siben und fünfzig Kupffer-Stichen Nach Ordnung der Ehren-Titlen fürgestellt, Und mit kurtzer Beyschrift erkläret Von Francisco Xaverio Dornn Ordinari-Predigern in Fridberg, Augspurg : Burckhart, 1749.*

<sup>3</sup> Einzelheiten siehe Peter Stoll: *Zweites Augsburger Rokoko: Die Lauretanische Litanei der Brüder Klauber und ihre Rezeption in Frankreich*, Augsburg 2013.

(<http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2013/docId/2362> )

Bereits ab Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Stiche auch für außerhalb Augsburgs erschienene Publikationen in verschiedenen Sprachen kopiert und adaptiert, bald mit Übersetzungen von Dorns Texten, bald mit neuen Begleittexten versehen.<sup>4</sup> Zunächst sind dies namentlich italienische und spanische Publikationen (was das Vordringen einiger Bild-erfindungen der Kupferstiche bis in den lateinamerikanischen Raum erleichterte).<sup>5</sup> Dieser produktive Umgang mit der Serie setzte sich unter Nutzung neuer Vervielfältigungstechniken (Stahlstich, Holzstich) im 19. Jahrhundert fort und verzeichnete Ausläufer auch noch im 20. Jahrhundert, wozu die Aquarelle von Dino Mora ebenso gehören<sup>6</sup> wie fotomechanische Reproduktionen mit neu verfassten meditativen Texten.<sup>7</sup>

In diese Rezeptionsgeschichte gehören auch die Illustrationen in einem von Johann Evangelist Zollner verfassten Buch aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts:

Die lauretanische Litanei. Oder: Betrachtungen über sämtliche Anrufungen dieser Litanei, nebst Erklärung der beigegebenen Bilder, geschichtlichen Beispielen, Nutzenwendungen und Gebeten. Mit einem Anhang, ein vollständiges Lehr- und Gebetbuch enthaltend.

Regensburg : Druck und Verlag von Georg Joseph Manz, 1864

Zollner, den die Titelseite des Buchs als „Benefiziat, Katechet und Beichtvater der armen Schulschwestern“ im oberbayerischen Reisbach (Kr. Dingolfing) ausweist, ist heute völlig vergessen. Georg Joseph Manz freilich, der sich in Regensburg durch umsichtige Zukäufe ein bedeutendes Buchhandels- und Verlagsunternehmen aufgebaut hatte, in dessen Programm u.a. die Homiletik sehr gepflegt wurde,<sup>8</sup> zählt ihn in seinen autobiographischen *Erinnerungsblättern* zu den „gefeiertsten katholischen Autoren der Neuzeit“ und den „hervorragende[n] in der ganzen katholischen Welt wohlbekannte[n] Namen“.<sup>9</sup>

Was die Zielsetzung von Zollners Litanei angeht, so sieht eine Rezension, erschienen in der ebenfalls bei Manz verlegten (und ab 1873 von Zollner redigierten) Zeitschrift *Der Prediger und Katechet*, in dem Buch einerseits „reichen Stoff“ für „jede[n] katholische[n] Laie[n] und fromme[n] Verehrer Mariens“, andererseits „vortreffliches Material ... zu Vorträgen an den Marienfesten und ganz besonders bei den in so erfreulicher Weise immer

<sup>4</sup> Vgl. die umfangreiche Zusammenstellung in Rubem Amaral Jr.: „Bibliography of the Litany of Loretto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them“, in: *Society for Emblem Studies Newsletter* 48, Januar 2011, S. 10-16.

<sup>5</sup> Für Anschauungsmaterial zu Reflexen der Serie in der kolonialen Kunst siehe *Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art (PESSCA)*, <http://colonialart.org/> (zuletzt eingesehen April 2014).

<sup>6</sup> Zu den in den 1920er Jahren entstandenen Aquarellen, auf die mich Rubem Amaral Jr. hingewiesen hat, siehe Barbara Menoni Mora: „Le Litanie Lauretane illustre da Dino Mora“, in: *La Madonna di Fontanellato* Nr. 2 (März/April 2010), S. 9-11.

<sup>7</sup> Alfred Hoppe: *Die Lauretanische Litanei: Ein Lesebuch für den Monat Mai*, Winterberg (Böhmen) 1925 bzw. 1928 (Hinweis von Rubem Amaral Jr.); Hans Hermann Groer: *Die Rufe von Loreto*, Wien 1987 bzw. Maria Roggendorf 1991.

<sup>8</sup> Annemarie Meiner: *G. J. Manz: Person und Werk, 1830-1955*, München u. Dillingen 1957; S. 75 ff. (Erwähnung Zollners auf S. 77).

<sup>9</sup> Georg Josef Manz: *Erinnerungsblätter aus meinem Leben 1808-1880 für meine Kinder, Verwandte und Freunde. Zum 50jährigen Geschäftsjubiläum 1. Juli 1880*, Regensburg 1880, S. [45].

mehr Eingang findenden Maiandachten“.<sup>10</sup> Zollner selbst betont in seiner Vorrede, das Buch sei, wie alle seine Arbeiten, „für den praktischen Gebrauch berechnet“ (S. IV).

Der Hauptteil besteht aus Kapiteln zu den einzelnen (nunmehr 57) Anrufungen der Litanei,<sup>11</sup> in denen auf einen einleitenden kleinformatigen Holzstich jeweils eine „kurze Erklärung“ des Bildes folgt, sodann eine in drei Punkte untergliederte „Betrachtung“, die den Inhalt der Anrufung „eingehend und sachgemäß“ erörtert, „Nutzanwendung[en]“ bringt und auch jeweils auf das Wirken der Gottesmutter „in einem geschichtlichen Zuge“ eingeht (Vorrede, S. IV f.); den Abschluss jedes Kapitels bildet ein Gebet. Strukturell folgt Zollner damit eng dem Beispiel Dorns, der auf jeden Kupferstich eine ebenfalls dreiteilige Betrachtung (in die die Bilderklärung integriert ist) sowie ein Gebet folgen lässt. Freilich sind Dorns Textbeigaben wesentlich knapper gehalten und ist das quantitative Verhältnis Bild-Text in Zollners Buch klar zugunsten des letzteren verschoben.<sup>12</sup>

Während das Stahlstichfrontispiz, das keinen Zusammenhang mit der Klauber-Serie aufweist (siehe dazu unten), ausführlich die Namen der an seiner Entstehung Beteiligten nennt,<sup>13</sup> finden sich im Buch bedauerlicherweise keinerlei Angaben zu den Künstlern der einzelnen Anrufungen illustrierenden Holzstiche, weder bei den Bildern selbst noch in Zollners Vorrede. Geht man von dieser Vorrede aus, die lediglich darauf hinweist, dass die Bilder im Text „kurz erklärt“ werden und auf eine weitergehende Würdigung völlig verzichtet (S. IV), so muss man davon ausgehen, dass Zollner ihnen keine allzu große Bedeutung beimaß; auch die eben erwähnte, etwas mehr als eine Textseite umfassende Rezension verweist nur mit flüchtigem Wohlwollen auf die „ganz schöne[n] und sinnreiche[n] xylographische[n] Bilder“. Einem der bedeutenderen oder zumindest bei den Zeitgenossen renommierten Künstler, mit denen der auch als Kunstverleger sehr aktive Manz zusammenarbeitete (darunter Joseph Führich, Friedrich Overbeck und Eduard Steinle) wird man die Vorlagen zu den Holzstichen also kaum zuweisen können, da eine solche Urheberschaft wohl nicht unerwähnt geblieben wäre. Auch lag Manz' Schwerpunkt eher auf Blättern bzw. Serien in Tiefdrucktechnik (stolz verweist er in seinen *Erinnerungsblättern* auf eine „erhebliche Reihe von Stahlstichen von den kleinsten bis zu Imperialformat“)<sup>14</sup> und scheint der Buchschmuck, ein bevorzugtes Einsatzgebiet des Holzstichs, in seiner Produktion keine allzu große Rolle gespielt zu haben.<sup>15</sup>

Als Johannes Aßmann 1906, „um allseitigen Wünschen gerecht zu werden“, das „überaus gediegene und nützliche Büchlein“ des inzwischen verstorbenen Zollner neu herausgab,

<sup>10</sup> *Der Prediger und Katechet: Eine praktische, katholische Monatschrift, besonders für Prediger und Katecheten auf dem Lande und in kleinen Städten* 14 (1864), S. XVII.

<sup>11</sup> Die Anrufung ‚Du Königin, ohne Makel der Erbsünde empfangen‘ wurde erst Mitte des 19. Jahrhunderts in die Lauretanische Litanei aufgenommen (1846 von Papst Pius IX. zunächst für die Erzdiözese Mecheln genehmigt, 1854 als Dogma verkündet).

<sup>12</sup> Zollners Buch enthält als Anhang ein (nicht spezifisch marianisch ausgerichtetes) „Lehr- und Gebetbuch“, das für die vorliegenden Zwecke irrelevant ist.

<sup>13</sup> „D. Mosler pinx. Ehe sculp. Ausführung u. Stich d. Manz' Kunst-Verlag“

<sup>14</sup> Manz (wie Anm. 9), S. 48.

<sup>15</sup> Meiner (wie Anm. 8), S. 114-119.

wiederum bei Manz,<sup>16</sup> überarbeitete er bei dieser Gelegenheit nicht nur den Text (es „wurde manches gekürzt und gestrichen oder durch zeitgemäße Zusätze ergänzt“), sondern glaubte auch, „die beigegebenen Bilder mit den oft gezwungenen Erklärungen weglassen zu müssen.“ (S. [III]) Aus letzterer Entscheidung geht zum einen hervor, dass, wie groß auch immer der Anklang war, den Zollners Litanei letztlich gefunden hatte, die Bebilderung wohl keinen Beitrag dazu geleistet hatte; zum anderen, dass die Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts, die aufgrund der Anlehnung an die Klauber-Serie in diesen Bildern trotz massiver konzeptueller Eingriffe weiterlebte, dem Herausgeber nicht mehr für Andachtsübungen des 20. Jahrhunderts geeignet schien.<sup>17</sup>

## II

Bei einer ersten Durchsicht von Zollners Buch könnte es allerdings selbst Kennern der Klauber-Litanei entgehen, dass sich die Holzstiche an ihr orientieren, so gründlich sind alle stilistischen Reminiszenzen an das Rokoko getilgt zugunsten des typischen Erscheinungsbilds sakraler Kunst des mittleren 19. Jahrhunderts, das geprägt ist durch Klassizismus, Nazarenismus und Neorenaissance; dazu kommt, dass das Buch an keiner Stelle darauf hinweist, dass die Holzstiche einer Vorlage des 18. Jahrhunderts verpflichtet sind. Ein näherer Vergleich der beiden Bildserien lässt dann aber keinen Zweifel daran, dass die jüngere über weite Strecken hin von der älteren inspiriert ist; nicht nur, weil die Holzschnitte gedankliche Konzepte der Klauber-Stiche aufgreifen, die in den einzelnen Anrufungen in dieser spezifischen Form nicht zwangsläufig angelegt sind, sondern auch deswegen, weil die Holzstiche – freilich in unterschiedlich starkem Maße – Bildanlagen, Figurendispositionen und einzelne gestalterische Motive der Kupferstiche verwenden. Dies soll nun anhand einer Reihe von Vergleichsbeispielen erläutert werden, wobei sich die Anordnung der Beispiele nicht an der Platzierung der betreffenden Anrufungen innerhalb der Litanei orientiert, sondern am Grad der Adaption; d.h., auf Beispiele, in denen der Holzstich der Vorlage relativ stark verpflichtet ist, folgen solche, in denen sich der Holzstich mehr und mehr davon entfernt.

<sup>16</sup> Johann Evangelist Zollner: *Die lauretanische Litanei. Betrachtungen über sämtliche Anrufungen dieser Litanei nebst Beispielen und Nutzenwendungen ... Neu herausgegeben von Johannes Aßmann S.J.*, Regensburg 1906.

<sup>17</sup> Nicht enthalten waren die Holzstiche vermutlich auch in der von Augustine Wirth erstellten englischen Übersetzung und Bearbeitung von Zollner Buch (*The New May Devotion: Practical reflections on each invocation of the Litany of Loretto*). Die Publikationsgeschichte dieses Werks lässt sich aus den derzeit über WorldCat verfügbaren Daten (<http://www.worldcat.org>; eingesehen April 2014) allerdings nicht zuverlässig rekonstruieren. Sicher scheint nur, dass zu Beginn der 1880er Jahre bereits mehrere Auflagen erschienen waren.



Nichtsdestoweniger kann gleich zu Beginn der vergleichenden Analyse ein Blick auf das Illustrationspaar zur ersten Anrufung erfolgen (‚Herr, erbarme dich unser!‘ – ‚Kyrie eleison‘; Abb. 1-2),<sup>18</sup> da der Zusammenhang zwischen den Serien hier klar zu erkennen ist. Beide Darstellungen zeigen einen Priester mit Messdienern vor einem Marienaltar, auf dem der Leib Christi in einer Monstranz zur Verehrung ausgesetzt ist; beiden gemeinsam ist außerdem die Dreiviertel-Rückansicht des Priesters sowie die Platzierung der Messdiener zu seinen Seiten (rechts in unmittelbarem Anschluss, links durch Zwischenraum getrennt). Das Figurenensemble des Holzstichs verrät auch, dass dessen Vorlagenzeichner sich auf eines der Andachtsbücher mit der Klauber-Litanei stützte, das die zweite der oben erwähnten zwei Serien verwendet, also die Serie, die erstmals 1758 in Erscheinung tritt. Erst der Kupferstich der zweiten Serie weist nämlich die charakteristische Figurenanordnung auf, die in Grundzügen in den Holzstich übernommen wurde; auf dem Kupferstich der ersten Serie (Abb. 3)<sup>19</sup> ist das Thema noch kompositorisch anspruchsloser formuliert mit in Rückansicht symmetrisch aufgereihten Figuren. (Auf welcher der beiden nur leicht voneinander abweichenden Versionen der zweiten Serie der Holzstich basiert, lässt sich nicht entscheiden.)

Wenn das Erscheinungsbild des Holzstichs trotzdem ein völlig anderes ist als das seiner Inspirationsquelle, so liegt dies daran, dass der Vorlagenzeichner des Holzstichs konsequent die Prinzipien der Reduktion und Vereinfachung anwandte. Dies ist zum einen dem Bestreben geschuldet, die Rokokovorlage im Sinne des herrschenden Zeitstils umzugestalten, zum anderen dem Bemühen, im Rahmen dieses Stils besonders klare und prägnante Bilder zu schaffen. Reduktionsmaßnahmen schienen wohl auch allein deswegen ratsam, weil sich die Holzstiche mit einem kleineren Format (gemessen an der Rahmenlinie: Breite ca. 5,4-5,9 cm; Höhe ca. 9-9,5 cm) begnügen müssen als die Kupferstiche (bildliche Darstellung einschließlich Textzeilen oben und unten: Breite ca. 9 cm; Höhe ca. 14 cm).

So sind also auf dem Holzstich die sechs rechts außen sich drängenden Messdiener des Kupferstichs zusammengeschmolzen zu einem einzigen Messdiener und sind die auf dem Kupferstich den Marienaltar umschwebenden Putten gänzlich verschwunden; so vereinfacht der Holzstich den Faltenwurf der Gewänder und belässt die auf dem Kupferstich reich bestickte Kasel des Priesters schmucklos; und während sich auf dem Kupferstich sowohl der Altar als auch die Bodenplatte, die den Figuren als Standfläche dient, teilweise geradezu auflösen in den Kurvaturen und Schwüngen reich applizierten Rokokoornaments, herrschen auf dem Holzstich schlichte romanische Bauformen. Bezeichnend auch, dass die unruhige Silhouette des Kupferstichs, erzeugt durch das im Augsburger Rokoko seit den 1730er Jahren beliebte Stilmittel der rahmenlosen Darstellung, aufgegeben ist zugunsten eines strengen rechteckigen Rahmens. Dies bewirkt nicht nur eine (im Wortsinne) äußere Beruhigung, sondern führt auch dazu, dass das sich einer konsequenten Raumlogik widersetzende Konzept eines frei auf weißem Bildgrund schwebenden Ensembles ersetzt wird

<sup>18</sup> Wenn nicht anders angegeben, sind die Klauber-Stiche hier reproduziert nach der Ausgabe in französischer Sprache: *Paraphrase des Litanies de Notre Dame de Lorette*, Augsburg : Klauber, 1781.

<sup>19</sup> Hier reproduziert nach der ersten lateinischen Auflage: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis [...]*, Augustae Vindelicorum : Burckart, 1750.

durch das rational leichter nachvollziehbare Konzept eines fensterartigen, durch den Rahmen definierten Einblicks in einen Bildraum, in diesem Fall in ein Kirchenschiff bzw. eine Kapelle.

Im Zuge der Rahmung ergreift der Vorlagenzeichner des Holzstichs eine weitere Reduktionsmaßnahme gegenüber dem Kupferstich: Gewissermaßen wie mit einem Teleobjektiv holt er den zentralen Bildbereich näher heran, nimmt in diesem Zusammenhang auch in Kauf, dass Figuren und Altar durch den Rahmen fragmentiert werden, und fokussiert so den Blick des Betrachters auf die für die Bildaussage wichtigen Elemente. Im Hinblick auf das Marienbild des Altars wird diese Fokussierungsmaßnahme freilich dadurch konterkariert, dass es nur skizzenhaft und, wie die parallelen Strichlagen andeuten, verschattet wiedergegeben ist, was gerade bei der ersten Illustration einer Marienlitanei zunächst überraschen mag. Vielleicht sind dieses Zurücktreten Mariens und die damit erzielte Betonung der Monstranz als primäres Objekt der Verehrung aber durch einen ähnlichen Gedanken motiviert, wie er zu Beginn von Zollners Betrachtung zu dieser Anrufung zum Ausdruck kommt: „Die erste Huldigung bringt sie [die Kirche] immer Gott, dem Könige des Himmels und der Erde; er ist ja der Inbegriff aller Vollkommenheit ... Erst wenn die Kirche Gott gegeben, was Gottes ist, wendet sie sich an Maria und die Heiligen.“ (S. 26)

Vermutet man eine derartige Bild-Text-Korrespondenz, wird man sich als nächstes fragen, ob Zollner vielleicht auf die Holzstiche nicht nur reagiert hat (in erster Linie durch die „Erklärungen“ der Bilder), sondern ob er bereits an ihrer programmatischen Konzeption beteiligt war. Da die Klauber-Stiche ja nicht nur in ein neues stilistisches Idiom übersetzt wurden, sondern auch, wie aus weiteren Beispielen noch deutlicher hervorgehen wird, inhaltlich und gestalterisch teilweise stark abgewandelt wurden, ist davon auszugehen, dass der Vorlagenzeichner der Holzstiche nach den Vorgaben eines theologisch versierten Konzeptors arbeitete; eine Rolle, für die in erster Linie sicher Zollner selbst in Frage käme.<sup>20</sup>

Wer auch immer nun dieser Konzeptor war, der die auf den Jesuiten Probst zurückgehenden Inhalte der Klauber-Stiche für ein Publikum des 19. Jahrhunderts überarbeitete: Er entschloss sich, um nun zu einem zweiten Vergleichsbeispiel zu wechseln, die tief im bildlichen und symbolischen Denken des 18. Jahrhunderts verwurzelte Veranschaulichung der Anrufung ‚Sancta Trinitas, unus deus‘ (Abb. 4) im entsprechenden Holzstich ‚Heilige Dreifaltigkeit, ein einiger Gott‘ (Abb. 5) weitgehend beizubehalten, so dass hier Franz Xaver Dorns ursprünglicher Text zur Klauber-Litanei auch als Erklärungshilfe für den Holzstich herangezogen werden kann und die Bezugnahme der Holzstichserie auf die Klauber-Litanei besonders deutlich wird:

Das Bild stellt vor den lateinischen Buchstaben A, und durch diesen ein Sinnbild der heiligen Dreyfaltigkeit: denn gleichwie dieser Buchstab zwar dreyeckig, doch nur ein einziger Buchstab ist, also besteht die göttliche Dreyfaltigkeit in drey Personen, welche aber nur ein einziger Gott sind ... Durch ... A wird in göttlicher Schrift öfters Gott angedeutet, als welcher von sich sagt: Ich bin das Alpha ... Nach dem Buchstaben A folgt der Buchstab B, als welcher der nächste an

<sup>20</sup> Da sich nicht eindeutig entscheiden lässt, inwieweit die Bilderfindungen durch den Vorlagenzeichner und inwieweit sie durch einen künstlerisch selbst nicht tätigen Konzeptor geprägt sind, ist im Folgenden vereinfachend vom Konzeptor die Rede, wenn es um die Person geht, die Bildinhalte festgelegt hat.

dem A ist ... B bedeutet Maria, welche nach der heiligen Dreyfaltigkeit die nächste und höchste ist, indem sie als eine auserwählte Tochter des göttlichen Vaters, gloriwürdige Mutter des göttlichen Sohns, und geliebte Braut des heiligen Geistes, mit dem A die nächste Verwandtschaft hat. (S. 17 f.)<sup>21</sup>

In den Holzstich übernommen wurde sogar der Heilige Geist in Gestalt eines Jünglings, wie er, angeregt durch eine Vision der Franziskanerin Crescentia Höß (1682 – 1744), in der süddeutschen Kunst des 18. Jahrhunderts eine gewisse Popularität erlangt hatte, obwohl bereits 1745 (also noch vor der Erstauflage von Dorns Andachtsbuch) ein päpstliches Breve diesen Anthropomorphismus für nicht zulässig erklärt hatte.<sup>22</sup> Verschwunden ist auf dem Holzstich allerdings die Nebenszene mit dem Propheten Jeremias rechts unten auf dem Klauber-Stich, samt dem zugehörigen ornamental aufgelösten Architekturversatzstück, das in dieser stilistischen Ausprägung im neuen Kontext ohnehin nicht akzeptabel gewesen wäre. (Dorn, S. 17: „Diesen Buchstaben A hat Jeremias dreymal ausgesprochen mit dem Beysatz: Herr Gott! sieh! ich kann nicht reden.“)

Diese Reduktion erfolgte vermutlich nicht nur deshalb, weil der Bezug zwischen dem Stammeln des Jeremias (,A-a-a‘) und der Dreifaltigkeit, einer jener typischen Concetti, wie ihn der Scharfsinn des 18. Jahrhunderts gerne formulierte,<sup>23</sup> einem Theologen des 19. Jahrhunderts als allzu forciert oder sogar abstrus erscheinen musste. Wahrscheinlich zeigt sich auch hier wieder das grundsätzliche Bestreben, nicht durch Begleitmotive unnötig von der zentralen Bildaussage abzulenken, ein Streben nach Klarheit und Deutlichkeit, dem dann auch assistierendes und rein dekoratives Personal des Kupferstichs wie die Putten zum Opfer fiel, und mit dem sich weitere Eingriffe in die ursprüngliche Bilderfindung erklären lassen: Die Personen der Dreifaltigkeit, auf dem Klauber-Stich noch leichtgewichtige Figuren, sind nun raumfüllender in Szene gesetzt (zu welchem Zweck Christus und der Heilige Geist auf ihre Oberkörper reduziert werden); das etwas zögerliche Schweben der in leichter Schrägansicht wiedergegebenen Gottesmutter in Richtung auf das A, wie es der Kupferstich zeigt, ist auf dem Holzstich ersetzt durch eine stärker dem Dreieck angenäherte statuarische Frontalansicht und exakte Einpassung in den Freiraum unterhalb des Querbalkens, was mit rein formalen Mitteln die enge Beziehung zwischen der Gottesmutter und der Dreifaltigkeit betont (erstere nun ohne das in diesem Kontext nicht zwingend erforderliche und damit tendenziell eher ablenkende Reinheitssymbol der Lilie). Das B schließlich, das im Klauber-Stich am Querbalken klebt (der Metaphorik angemessen, ästhetisch aber eher ungünstig), ist nun unterhalb der Gottesmutter platziert, wodurch die metaphorische Gleichsetzung mit ihr anschaulicher zum Ausdruck kommt (die diagonale Distanz zwischen B und Figur auf dem Kupferstich ist in dieser Hinsicht nicht förderlich) und die axialsymmetrische Anlage der Gesamtkomposition einen konsequenten unteren Abschluss

<sup>21</sup> Dorn wird zitiert nach der 9. deutschsprachigen Auflage (*Lauretanische Litanei, zum Lobe und zur Ehre der allerseligsten und unbefleckten Jungfrau Maria [...]*, Augsburg : Rieger, 1840). Der Text weist gegenüber der 1. Auflage fast nur orthographische und wortmorphologische Veränderungen auf, die ihn modernem Sprachgebrauch annähern.

<sup>22</sup> Peter Stoll: *Crescentia Höß of Kaufbeuren and her Vision of the Spirit as a Young Man*, Augsburg 2014 (<http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2637>).

<sup>23</sup> Jeremia 1,6 bzw. 14,13. Der auf dem Klauber-Stich zu sehende Engel, der sich mit einer durch eine Zange gehaltenen glühenden Kohle dem Mund des Propheten nähert, gehört allerdings zu Jesaja (6, 6f.).

findet. Im Sinne dieser symmetrischen Anlage gestaltet der Holzstich auch die atmosphärischen Elemente (Wolken, Lichtstrahlen), die auf dem Kupferstich noch eine wesentlich unruhigere Hintergrundfolie bilden.

Bezeichnend ist schließlich, dass der Holzstich auf eine Binnenstrukturierung des Buchstaben A verzichtet, um das dort angebrachte Zitat aus Offenbarung 21,11 („Ego sum Alpha“) klar hervortreten zu lassen; die Kreuzschraffuren des Kupferstichs an dieser Stelle erschweren die Lesbarkeit stark. Es ist dies übrigens der einzige Fall, dass eines der lateinischen, in erster Linie biblischen Zitate auf den Kupferstichen (sie begegnen regelmäßig unterhalb der bildlichen Darstellung und darüber hinaus auch an den seitlichen Rändern oder in die Darstellung integriert) in den Holzstich übernommen wurde. Im Hinblick auf die praxisorientierte Zielsetzung von Zollners Buch, Material für Predigten und für die Andacht „katholische[r] Laie[n] und fromme[r] Verehrer Mariens“ zu liefern, war dieser Verzicht auf gelehrte Textbeigaben nahe liegend; die Zitate stellen außerdem oft forciert Zusammenhänge her zwischen Heiliger Schrift und mariologischen Inhalten, wie dies nicht mehr dem Denken des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts entsprach, und sind ästhetisch oft unbefriedigend, wenn sie innerhalb der Darstellung angebracht werden. Bei dem sehr markanten „Ego sum Alpha“, das in Zollners Erklärung auch übersetzt wird, glaubte der Konzeptor der Holzstichserie eine Ausnahme machen zu dürfen; das erläuternde „proxima prima“ des Kupferstichs beim Buchstaben B<sup>24</sup> war bereits wieder entbehrlich.

Als weiteres Beispiel für einen Holzstich, der sich besonders eng an der Klauber-Litanei orientiert, sei noch verwiesen auf die Darstellungen zur Anrufung Mariens als ‚Morgensstern‘ bzw. ‚Stella matutina‘ (Abb. 6-7). Auch hier lassen sich wieder Reduktion, Konzentration auf inhaltlich wichtige Bildelemente und eine die Bildaussage unterstreichende Umgruppierung von Elementen als grundlegende Gestaltungsprinzipien bei der Bearbeitung der Vorlage beobachten, selbst wenn der ideelle Mittelpunkt des Bildes, Maria, hier gerade keine Reduktion erfährt, sondern vielmehr der Kopf des Kupferstichs zu einer Halbfigur erweitert ist. Dies geschah wohl vorwiegend aus ästhetischen Gründen, da der Kopf auf dem Kupferstich gewaltsam vom Rumpf abgetrennt erscheint.

Doch hat sich demgegenüber die detailfreudig ausgearbeitete Landschaft des Kupferstichs mit ihrer reichen Vegetation und der bizarren Bergkette im Hintergrund, weitgehend Stimmungsträger ohne inhaltliche Relevanz, auf dem Holzstich in ein karges, auf den Vordergrund beschränktes Felsufer verwandelt; und nachdem auch der Hahn des Kupferstichs verschwunden ist, als Morgenbote ein thematische stimmiges, aber zumindest in Dorns und Zollers Erläuterungen nicht weiter sinnbildlich genutztes Element, kann sich das Augenmerk nun in stärkerem Maße auf die verbleibenden Tiere richten. Diese vor dem Licht des marianischen Sterns fliehenden Tiere, von Dorn identifiziert als „Ketzer“ bzw. als „Teufel, der als ein brüllender Löw auf die Seelen lauert“ (S. 81), von Zollner etwas farbloser als „Seelenfeinde“ (S. 370), haben in ihrer summarischen, nüchternen Wiedergabe auf dem Holzstich freilich vollständig den spielerischen Reiz eingebüßt, mit dem das

<sup>24</sup> Aus Dorns lateinischem Begleittext entnommen: „quod sit [littera B] proxima primae [litterae A]“ (wie Anm. 19, S. 10).

Rokoko wilde Tiere und sogar Dämonen ausstattet; man wird beim Vergleich mit dem Kupferstich insbesondere den fliegenden Dämon mit geringeltem Drachenschwanz vermissen, der mit dem Dekor der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts wohl nicht mehr vereinbar war. Dass sich die lichtscheuen Tiere bei Aufgang des Morgensterns „verbergen“ (Dorn, S. 81) bzw. „Schlupfwinkel“ aufsuchen (Zollner, S. 370), berücksichtigt der Holzstich hingegen im Gegensatz zu seiner Vorlage, indem nun hinter dem Löwen der Eingang einer Höhle angedeutet ist.

Dank der Reduktionsmaßnahmen des Holzstichs stärker in den Fokus gerückt wird auch das Schiff, ein zentraler Bestandteil der sinnbildlichen Ebene dieser Darstellung, der auf dem im unteren Bereich recht kleinteiligen Kupferstich nur eingeschränkt zur Geltung kommt. Die Fokussierung des Schiffs in Zusammenwirken mit seiner Platzierung unmittelbar unter der den Kopf in seine Richtung neigenden Gottesmutter bewirken eine wesentlich klarere bildliche Formulierung des allegorischen Gedankens, dass sich die auf dem gefährlichen Meer der Welt Schiffenden nach dem Morgen- oder Meerstern Maria richten mögen. Unterschiedliche, aber im Rahmen der Allegorie gleichermaßen berechnete Akzente setzen die beiden Bilder hier insofern, als auf dem Kupferstich das Schiff dem Wellengang einer unruhigen See ausgesetzt ist (Dorn, S. 81: „gefährliche Strudel der bösen Gelegenheiten, stark sausende Winde der teuflischen Versuchungen“), während der Holzstich eine Konstellation abbildet, die Zollner in seiner „Betrachtung“, die die in der „Erklärung“ begonnene Deutung der Sternallegorie fortsetzt, folgendermaßen beschreibt: „Wenn der Morgenstern mit seinem freundlichen Lichte auf sie [Seeleute] herniederschaut, so ist für sie keine Gefahr; das Schiff gleitet auf dem Meeresspiegel ruhig dahin.“ (S. 375)

Stärker betont wird im Holzstich des Weiteren das Motiv der aufgehenden Sonne, die im Kupferstich im wahrsten Sinne des Wortes noch eine Randerscheinung bleibt, deren Strahlen nun aber weit ins Bild hinein ausgreifen und bis an die fliehenden Nachtvögel heranreichen. Der Sieg des Lichts über die Finsternis durch das Zusammenspiel von Morgenstern und Sonne kommt auf diese Weise noch sinnfälliger zum Ausdruck; ein Sieg, dessen heilsgeschichtliche Interpretation (der Morgenstern Maria als Ankündigung des Sonnenaufgangs, d.h., der Geburt des Welterlösers Christus) bei Dorn vorgegeben ist und bei Zollner dann in der „Betrachtung“ noch wortreicher dargelegt wird. Die Art, wie im Holzstich ein breiter Fächer aus Sonnenstrahlen zu Maria hinführt, kann außerdem mit einem von Zollner neu eingeführten Gedanken in Verbindung gebracht werden: „Der Morgenstern hat ... sein Licht nicht von sich selbst, sondern von der Sonne. Ebenso hat Maria ihre Helligkeit nicht von sich selbst, sondern von Gott“ (S. 373). Es muss freilich eingeräumt werden, dass aufgrund der teilweise verschatteten Wolkenbank zwischen Maria und Sonne der Gedanke keine ideale Entsprechung im Bild findet.

Eine noch stärkere Anwendung des Reduktionsprinzips, als es bisher zu beobachten war, zeigen die beiden folgenden Beispiele. Im Falle der Anrufung ‚Pforte des Himmels‘ – ‚Ianua Coeli‘ (Abb. 8-9) wurde die Grunddisposition des Kupferstichs beibehalten, nämlich die Halbfigur Mariens mit ausgebreiteten Armen über einem Portal, und ist die Anlehnung an die Klauber-Litanei damit nach wie vor unmittelbar ersichtlich; insgesamt ist das Erscheinungsbild des Holzstichs im Vergleich mit der Vorlage jedoch äußerst asketisch.

Nicht nur sind die spätbarocken Rundungen und Ornamente der Architektur strengen Geraden und rechten Winkeln gewichen, nicht nur wurden die seitlichen Begleitszenen getilgt (der die Himmelspforte bewachende Engel,<sup>25</sup> der Traum Jakobs von der Himmelsleiter); die Unmöglichkeit, den auf dem Kupferstich im Portaldurchblick sichtbaren und nach französischem Muster angelegten Garten in einem Buch der 1860er Jahre als Himmelsmetapher beizubehalten, veranlasste den Konzeptor des Holzstichs darüber hinaus zu einer besonders radikalen Reduktion: Sie besteht darin, den Himmel durch ein weitgehend geometrisch abstraktes Lichtphänomen darzustellen, einen Strahlenkranz, der eine Art Sonnenscheibe ohne weitere Binnenstrukturierung definiert. Es ist dies eine mit schlichten gestalterischen Mitteln erzielte, sehr suggestive Evokation blendenden Lichts; zugleich eine Leerstelle im Zentrum des Bildes, vielleicht eine Projektionsfläche für eigene Vorstellungen des frommen Betrachters, vielleicht Ausdruck des Bewusstseins, dass letzte Glaubensgeheimnisse sich der bildlichen Darstellung entziehen.

Eine andersartige durchgreifende Reduktion erfuhr der Kupferstich ‚Sancta Maria‘ (Abb. 10) im entsprechenden Holzstich ‚Heilige Maria‘ (Abb. 11). Hier wurde die gesamte Rahmenzone des Kupferstichs mit den jugendlichen Sängern und den Putten eliminiert und konzentriert sich der Holzstich ganz auf die antithetische Gegenüberstellung zweier Elemente, die der mittleren Zone des Kupferstichs entnommen sind. Es sind dies zum einen das Marienmonogramm, zusammengesetzt aus Ölzweigen (deren sinnbildlicher Gehalt bei Dorn und Zollner ähnlich erläutert wird)<sup>26</sup> und umgeben von einer Gloriole, zum anderen der angesichts des marianischen Zeichens seiner Macht beraubte und zu Fall gebrachte Teufel; weggelassen wurde selbst der auf dem Kupferstich zwischen Monogramm und Teufel platzierte und letzteren mit Blitzen bedrohende Engel. Dies geschah wohl aus der Überlegung heraus, dass der Engel für die Bildaussage (Maria überwindet den Teufel) nicht erforderlich ist, oder dass ein solcher zwischengeschalteter Handlungsträger diese Aussage sogar eher verwässert und von Maria als Ausgangspunkt der das Böse zerstörenden Kraft ablenkt. In der Tat gelingt dem Holzstich eine bildliche Formulierung von großer Prägnanz, wenn er den Sturz des Teufels unmittelbar durch den vom Monogramm ausgehenden Strahlenglanz motiviert erscheinen lässt.

Schwieriger ist die Entscheidung, ob es als Gewinn zu verbuchen ist, dass das groteske, allerdings auch etwas hölzerne Fabelwesen des Kupferstichs auf dem Holzstich durch einen in der Tradition der Renaissance stehenden wohlgeformten Athleten ersetzt ist, der sich nur durch einen Fledermausflügel und ein unscheinbares Horn als Dämon zu erkennen gibt. Man mag dem Holzstich hier vorwerfen, dass der edle Körper und seine Einbettung in die eleganten Kurven stilisierter Flammen und Rauchwolken das Geschehen unangemessen ästhetisieren und verharmlosen, und dass akademische Gewandtheit in Zeichnung und

<sup>25</sup> Dorn (wie Anm. 21), S. 80: „wenn auch ... wie vor dem irdischen, also auch vor dem himmlischen Paradiese ein Engel mit einem feurigen Schwerte stehen sollte, so werdet ihr durch Maria, die Himmelspforte, eingelassen werden.“

<sup>26</sup> Dorn (wie Anm. 21), S. 19: „Das Oel heylt die Wunden, labt, und stärkt die Schwache; also heilt, labt und stärkt der Namen Maria“; Zollner, S. 97 f.: „Das Oel leuchtet, wirket schmerzstillend, heilt Krankheiten und macht stark. So erleuchtet Maria ihre Diener, tröstet sie, heilt ihre Leibes- und Seelenkrankheiten.“

Anatomie hier nur ein unzureichender Ersatz für barocke Drastik ist. Kein Zweifel wiederum besteht dahingehend, auf welchem der beiden Bilder der Sturz des Teufels in einen flammenden Abgrund überzeugender wiedergegeben ist: Auf dem Kupferstich scheint der Teufel eher kurz davor, auf der Bodenplatte aufzuschlagen, als dass er sich auf die feurige Höhle im Hintergrund zubewegt; auf dem Holzstich genügt der rechts unten ins Bildfeld ragende Fels als Andeutung eines räumlichen Kontexts, der einen Sturz in den Abgrund suggeriert.

Während der Holzstich zur Anrufung ‚Heilige Maria‘ allein aufgrund des sehr markanten Motivs des aus Ölzweigen gebildeten Monogramms seine Herkunft aus der Klauber-Serie umgehend verrät, könnte man beim Holzstich zu ‚Christus, höre uns‘ (Abb. 13) zunächst vermuten, dass lediglich der zentrale inhaltliche Gedanke vom Kupferstich zu ‚Christe audi nos‘ (Abb. 12) übernommen wurde: Maria reicht die Bittbriefe der Menschen, die ihr von Engeln überbracht werden, weiter an Christus. Bei einem zweiten Blick ist dann aber nicht zu verkennen, dass der Holzstich seitenverkehrt die Dreiecksdisposition des Kupferstichs übernimmt: Eine erste Diagonale führt aufwärts von den Engeln zu Maria; eine weitere gegenläufige Diagonale sodann von Maria weiter aufwärts zu Christus.

Innerhalb dieses kompositorischen Rahmens gestaltet der Kupferstich freilich ganz eigenständig. Das für das Rokoko so bezeichnende spielerische Element, das auch Kinderengel als Handlungsträger in an sich ernsten Vorgängen duldet, erschien dem Konzeptor des Holzstichs offenbar nicht mehr angemessen, weswegen er die Bittschriften überbringenden Putten durch jugendliche Engel mit ernster Miene ersetzte (laut Zollner „unsere lieben Schutzengel“, S. 50) und, wie zu erwarten, die rein dekorativen Putten am oberen Rand des Kupferstichs völlig tilgte. An die Stelle des munteren, aber auch etwas diffusen Figurenreigens auf dem Kupferstich ist auf dem Holzstich außerdem eine dichte und konzentrierte Gruppe getreten, deren Bewegungsimpulse sämtliche auf die Briefe entgegennehmende linke Hand Mariens gerichtet sind; zusammen mit der Beschränkung auf die für die Bildaussage entscheidenden und nun bildfüllenden Oberkörper der Engel gewinnt der Vorgang dadurch zweifellos an Eindringlichkeit. Während die Putten lediglich eine mechanische Transportfunktion übernehmen und keinerlei Anteilnahme an den menschlichen Nöten erkennen lassen, die sie an Maria weiterleiten, sind die Engel mit der Dimension psychologischen Erlebens ausgestattet, indem sie zu Maria hindrängen und es ihnen ein Anliegen scheint, dass die Nöte möglichst rasch Christus zur Kenntnis gebracht werden.

‚Erwachsener‘ geworden ist der Holzstich auch im Hinblick auf die Person Christi. Das mag aus der Überlegung heraus geschehen sein, dass ein Kind, selbst ein göttliches Kind, stets etwas Liebenswertes in eine Darstellung einbringt und damit ablenkt von den existenziellen Nöten, um die es hier geht; vielleicht bot ein erwachsener Christus auch einfach die bessere Möglichkeit, das in der Holzstichserie durchgängig zu beobachtende Prinzip der möglichst bildfüllenden Figuren anzuwenden. Die Art und Weise, wie Christus auf dem Kupferstich den Menschen Hilfe zusagt, nämlich dadurch, dass er das Wort ‚Fiat‘ (‚Es möge geschehen‘) auf ihre Gesuche schreibt, ist auf dem Holzstich daneben durch ein einfacheres, die allegorische Künstlichkeit der Darstellung milderndes Motiv ersetzt, die Entgegennahme der Bittbriefe.

Freilich wird aus dieser bloßen Entgegennahme der Briefe die Erfüllung der darin niedergelegten Wünsche (Zollner: „und [Christus] spricht das Fiat – Es geschehe! dazu“, S. 50) streng genommen nicht unmittelbar kenntlich; und auch wenn Zollner zu Beginn seiner „Erklärung“ die leichte Verständlichkeit der Darstellung betont („Was dieses Bild bedeutet, wirst du, mein Christ! ohne meine Erklärung verstehen“, S. 49), lässt sich nicht leugnen, dass der Kupferstich aufgrund diverser Beschriftungen zumindest dem Lateinkundigen ganz explizit präzisere Inhalte vermittelt, als dies der Holzstich tut. Nicht nur ist auf dem Christus vorliegenden Brief das ‚Fiat‘ zu lesen (und paraphrasieren die Schriftzitate auf dem Schriftband unten und um Christi Kopf wortreich dessen Bereitschaft zu einem solchen ‚Fiat‘),<sup>27</sup> genannt werden auf den Briefen auch die Übel, vor denen die Menschen bewahrt werden wollen: ‚a morbo‘ (‚vor Krankheit‘), ‚a fulgure‘ (‚vor Blitz‘), ‚ab infamia‘ (‚vor übler Nachrede‘), ‚a subitanea morte‘ (‚vor plötzlichem Tod‘), ‚ab ira tua‘ (‚vor deinem [Christi] Zorn‘); der von Christus eben unterzeichnete Brief erbittet Bewahrung ‚ab omni peccato‘ (‚vor jeder Sünde‘). Die unmittelbare Verständlichkeit des Holzstichs könnte schließlich auch darunter leiden, dass die Erdkugel unten auf dem Kupferstich nicht in den Holzstich übernommen wurde; nicht weiter verwunderlich, da eine Bildanlage mit Erdkugel einen größeren Raumausschnitt erfordert hätte und nicht mit dem Streben der Holzstichserie nach möglichst bildfüllenden Figuren vereinbar gewesen wäre. Allerdings fehlt nun auf dem Holzstich auch jeder Hinweis auf die Herkunft der Briefe.

Noch weiter emanzipiert von seiner Vorlage ‚Virgo prudentissima‘ (Abb. 14) hat sich der Holzstich zur Anrufung der ‚allerweisesten Jungfrau‘ (Abb. 15). Besonders deutlich zu Tage tritt hier auch der Gegensatz zwischen einem an Details überreichen Kupferstich, dessen einzelne Inhalte von einem geduldig das Bild durchwandernden Blick entschlüsselt werden wollen, und einem übersichtlich disponierten, auf Klarheit der Bildaussage bedachten Holzstich. Nach wie vor ist freilich der Kupferstich als Ausgangspunkt erkennbar: Beibehalten sind auf dem Holzstich der grundsätzliche Aufbau der Anlage in zwei übereinandergeschichteten Zonen sowie die seitenverkehrt in Schrägsicht mit ausgebreiteten Armen wiedergegebene Halbfigur der Maria; zu den bereits im Kupferstich vorgegebenen Einzelheiten gehören bei letzterer die Sterne um den Kopf (bei Klauber zwölf, wie es der aus der Offenbarung abgeleiteten Tradition entspricht,<sup>28</sup> auf dem Holzstich nur neun) sowie das Jesus-Monogramm, auf dem Holzstich versehentlich in die Seitenverkehrung einbezogen und nach oben vor die Brust Mariens versetzt. Letzteres erfolgte möglicherweise aus Gründen des Dekorums, um im Zusammenhang mit der Gottesmutter einen allzu direkten Hinweis am Unterleib auf das physische Faktum der Schwangerschaft zu vermeiden. (Zollner: „Sie trägt Jesus, den Gekreuzigten, auf ihrer Brust, zum Zeichen, daß sie Den gebohren, der die ewige Weisheit ist“, S. 201; bei Dorn keine Interpretation dieses Details.) Die auf den Kupferstichen häufig anzutreffende Lösung, die Halbfigur Mariens medaillonartig einzufassen, ist, hier, wie zumeist auf den Holzstichen, aufgegeben; der dadurch gewonnene Freiraum um Maria wird genutzt für ein von rechts oben einströmendes

<sup>27</sup> „Ego exaudiam de coelo, et propitius ero. 2. Paral. 7[,14]“; „Ego audiui gemitum filiorum. Ex. 6[,5]“

<sup>28</sup> Offenbarung 12,1: „eine Frau, mit der Sonne bekleidet; der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt.“ (Einheitsübersetzung)



Licht, zu dem Maria nun den auf dem Kupferstich noch leicht gesenkten Blick erhebt. „Sie wendet ihren Blick aufwärts,“ so erläutert Zollner dieses im Kupferstich neu eingeführte sinnbildliche Moment, „zum Zeichen, daß die wahre Weisheit von oben kommt.“ (S. 201)

In dem für die Holzstiche bezeichnenden Bestreben, Überfrachtung zu vermeiden, ist das Licht nur sparsam mit graphischen Mitteln angedeutet; und aufgrund dieses Bestrebens musste auch die ursprüngliche Rahmenlösung gerade des Kupferstichs zur ‚Virgo prudētissima‘ dem Konzeptor der Holzstiche als inakzeptabel erscheinen, gehört zu diesem Rahmen doch ein teils schwer durchschaubares Geflecht aus „vielen theils [zu] hohen Wissenschaften, theils zu andern freyen Künsten erforderlichen Instrumenten“ (Dorn, S. 45), Ornamenten und Emblemen. Über diese grundsätzliche ästhetische Ablehnung eines solchen Konstrukts hinaus gehörten die im 18. Jahrhundert noch allgegenwärtigen Embleme, zumindest in der hier vorliegenden strengen Form, sicher nicht mehr zu den etablierten Strukturen der religiösen Kunst des fortgeschrittenen 19. Jahrhundert, weder in ihrer formalen Anlage (Inscriptio – Pictura), noch in ihrer inhaltlichen Eigenart, Naturerscheinungen (hier: Tiere) spirituell zu deuten;<sup>29</sup> sie waren also ausgesprochen entbehrlich. Schließlich kommt im wissenschaftlichen Instrumentarium des Kupferstichs ein auf den forschenden Intellekt hin ausgerichteter Weisheitsbegriff zum Ausdruck, den Zollner, wohl nicht nur deswegen, weil er sich laut Rezension an „jede[n] katholische[n] Laie[n] und fromme[n] Verehrer Mariens“ wendet, hier überhaupt nicht im Blickfeld hat und den er vielmehr durch eine asketische Auffassung von Weisheit ersetzt sehen will: „Die Weisheit,“ schreibt er gleich zu Beginn seiner ‚Betrachtung‘, „besteht nicht in wissenschaftlicher Bildung, in hoher Gelehrsamkeit, in verschiedenen Kenntnissen ... Die Weisheit besteht vor Allem in der kindlichen Furcht Gottes.“ (S. 202)

Im Rahmen eines solchen Konzepts haben dann auch die dominierenden Figuren im unteren Bereich des Kupferstichs, Apollo und Pallas Athene, die wiederum Künste und Wissenschaften repräsentieren, keinen Platz mehr. Zusammen mit dem umsichtigen, da doppelköpfig nach vorne und hinten blickenden Janus zwischen ihnen mussten sie außerdem deshalb weichen, weil die religiöse Kunst des 19. Jahrhunderts die unbefangene Verwendung positiv konnotierter heidnisch-mythologischer Elemente nicht mehr praktizierte und die Kenntnis antiker Gottheiten bei dem von Zollner angesprochenen breiten Zielpublikum nicht mehr vorausgesetzt werden konnte.<sup>30</sup>

Gefüllt wurde der nach Eliminierung der antiken Elemente auf dem Holzstich reichlich zur Verfügung stehende Raum im unteren Bereich mit einem Inhalt, der bereits auf dem Kupferstich vorgegeben ist, zwar zentral in der Mittelachse, aber noch so weit in den Hintergrund gerückt, dass gerade hier die Metapher des Teleobjektivs besonders angebracht erscheint, um zu erklären, wie der Holzstich seine Vorlage umgestaltet. In den Vordergrund geholt wird auf dem Holzstich das Gleichnis von den klugen und den (allerdings auf bei-

<sup>29</sup> Dorn (wie Anm. 21), S. 45: „sonderheitlich wird durch den Hahn [oben Mitte] die Wachbarkeit; durch die Ameisen, welche im Sommer ihre Nahrung für den Winter sammeln [Medaillon oben links], die Vorsichtigkeit; durch die Schlange [Medaillon oben rechts] aber die Klugheit Mariä angezeigt.“

<sup>30</sup> Eigenartigerweise finden Apollo, Pallas Athene und Janus aber bereits in Dorns Texten keine Erwähnung, obwohl sie prominent im Vordergrund des Stichs platziert sind. Siehe hierzu Stoll 2013 (wie Anm. 3), S. 41, Anm. 70.

den Darstellungen ausgesparten) törichten Jungfrauen (Matthäus 25, 1-ff.), bei dieser Gelegenheit dann allerdings so gestaltet, dass über die inhaltliche Komponente hinaus kein Zusammenhang mehr mit dem Kupferstich besteht. Dieser zeigt die fünf Jungfrauen stehend zu beiden Seiten des Bräutigams vor dem offenen Portal des Hochzeitssaales, während auf dem Holzstich, wiederum in szenischer Vereinfachung, vier kniende Jungfrauen mit Öllampen in nur vage angedeutetem räumlichem Kontext zu Maria aufblicken, die durch eine Öllampe auf der Wolkenbank unter ihr als die fünfte Jungfrau identifiziert wird; eine kluge, möchte man sagen, bildliche Einbindung Mariens in den metaphorischen Kontext des Gleichnisses, die Dorns Gedanken, dass Maria „unter jenen fünf weisen Jungfrauen billig der Vorzug gebühret“ (S. 46), anschaulicher zum Ausdruck bringt als der Kupferstich, für den er seinen Text schrieb.

In aller Kürze skizziert seien nun die abschließenden Schritte des Weges, der das Spektrum dieser Metamorphosen vom Kupferstich zum Holzstich nach dem Prinzip der wachsenden Entfernung von der Vorlage nachzeichnet. Der Holzstich zur Anrufung ‚Mutter Christi‘ (Abb. 18) übernimmt, ähnlich wie es bei der ‚allerweisesten Jungfrau‘ der Fall war, vom Kupferstich ‚Mater Christi‘ (Abb. 17) im Wesentlichen die Haltung der zentralen Halbfigur (der Kopf des säugenden Kindes nun ganz vom Betrachter abgewandt, um das Motiv der entblößten Brust abzuschwächen); ansonsten ist er dem Kupferstich nur noch insofern verpflichtet, als die Halbfigur gerahmt wird, freilich auf gänzlich andere und das Endergebnis dem Kupferstich stark entfremdende Weise. An die Stelle des lockeren Arrangements aus Ornamenten und Stoff tritt ein von Weinranken eingefasster Fensterblick, der der Darstellung ein vage altdeutsches Flair verleiht: Die durch die Öffnung sichtbare Halbfigur Mariens könnte z.B. an den vermutlich im Umkreis Martin Schongauers entstandenen Bildtyp der ‚Madonna in der Mauer‘ erinnern,<sup>31</sup> die Vegetation an das Rankenwerk von Schnitzaltären.

Ähnlich lässt sich der Holzstich zur Anrufung ‚Königin der Beichtiger‘ (Abb. 20) von der Vorlage ‚Regina confessorum‘ (Abb. 19) dazu anregen, die Sitzfigur Mariens mit einer von Engeln gehaltenen Draperie zu hinterfangen, gestaltet dieses Grundmotiv dann allerdings völlig anders. Für das völlig neue Erscheinungsbild ist weniger ausschlaggebend, dass die beiden Sitzfiguren nur noch oberflächliche generische Verwandtschaft aufweisen; entscheidend ist vielmehr, dass die Dynamik der ausladenden, wie von Wind geblähten und von zwei Putten baldachinartig über Maria ausgespannten Stoffmassen (Letzteres wieder, insbesondere aufgrund des kopflosen Putto, ein spielerischer, milde humoristischer Akzent) sich beruhigt hat zu einem statisch hinter der Figur niederfallenden Vorhang, zereemoniös in Position gehalten von zwei jugendlichen Engeln.

Es könnten in diesem Fall allerdings Zweifel daran aufkommen, dass die im Holzstich vorgenommene Umformung auf diese Weise korrekt analysiert ist. Denn nachdem der Holzstich zur ersten Anrufung (‚Herr, erbarme dich unser‘) ohne jeden Zweifel auf dem entsprechenden Kupferstich (‚Kyrie eleyson‘) der zweiten Serie der Klauber-Litanei basiert,

<sup>31</sup> Bodo Brinkmann, Stephan Kemperdick: *Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500*, Mainz 2002 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main IV), S. 423-429; zu Inv.-Nr. 1214 (Imitator Martin Schongauers: Madonna mit Kind in einem Fenster).

wurden auch für die weiteren Vergleichsbeispiele, also auch für die Anrufung ‚Regina confessorum‘ – ‚Mutter der Beichtiger‘, die Varianten dieser zweiten Serie herangezogen; bei einem Blick auf die ‚Regina confessorum‘ der ersten Serie (Abb. 21)<sup>32</sup> könnte man nun aber zu dem Schluss kommen, dass es eben diese Version ist, die dem Holzstich als unmittelbare Vorlage diente: Eher mit dieser ersten Version als mit der zweiten verbinden den Holzstich nämlich die Frontalsicht auf Maria sowie die annähernd symmetrische Platzierung zweier Heiligengruppen zu ihren Füßen. Auch die Art und Weise, wie auf dem Kupferstich der ersten Serie die Draperie seitlich in Position gehalten wird, kommt der Lösung des Holzstichs relativ nahe, nur dass die stützende Funktion der volutenartig eingewickelten C-Bögen des Kupferstichs auf dem Holzstich von den Engeln übernommen wird.

Wenn man aus diesen Gemeinsamkeiten tatsächlich ableiten möchte, dass die ‚Regina confessorum‘ der ersten Serie die Vorlage für den Holzstich war, so heißt dies, dass Konzeptor und Vorlagenzeichner beide Serien bekannt waren (aus unterschiedlichen Auflagen von Dorns Andachtsbuch mit unterschiedlichen Serien), oder dass Ausgangspunkt für die Holzstiche ein Satz der Klauber-Stiche war, der Blätter aus beiden Serien mischte. Dies wäre insofern ungewöhnlich, als die Kupferstiche in allen von mir bisher eingesehenen Exemplaren von Dorns Buch stets durchgehend entweder der ersten Serie oder der zweiten angehörten (bzw. einer der beiden Varianten der zweiten Serie).

Vielleicht ist es aber auch unnötig, die Frage nach der Vorlage für die Holzstiche durch den Einbezug der ersten Klauber-Serie zu verkomplizieren. Trotz der konstatierten Ähnlichkeit der ‚Regina confessorum‘ der ersten Serie mit dem Holzstich sollte man nämlich nicht kategorisch ausschließen, dass es doch auch hier die zweite Serie war, die als Vorlage diente: Wer die ‚Regina confessorum‘ der zweiten Serie im Hinblick auf einen möglichst klaren Bildaufbau umformt, wie er in den Holzstichen bevorzugt wird, der wird, so könnte man argumentieren, zwangsläufig etwas produzieren, was der symmetrischen Bildanlage der früheren ‚Regina confessorum‘ sehr nahe kommt, auch wenn ihm diese frühere ‚Regina‘ unbekannt war. Andererseits: Es gibt mindestens einen weiteren Fall, der zu Spekulationen anregen könnte, dass hier der Holzstich eher auf dem Kupferstich der ersten Serie basiert als auf dem der zweiten (‚Domus aurea‘ – ‚Goldenes Haus‘). Auch hier könnte man aber wieder argumentieren, dass die strukturelle Vereinfachung des ‚Domus aurea‘ der zweiten Serie zufällig zu einem Ergebnis führt, das dem schlichteren ‚Domus aurea‘ der ersten Serie ähnelt.

Das letzte Vergleichsbeispiel wird nun noch dokumentieren, wie unter den Holzstichen auch solche begegnen, die kaum noch formale Verwandtschaft mit den Klauber-Stichen aufweisen. Der Holzstich ‚Mutter unseres Erlösers‘ (Abb. 23) ist der Kupferstichvorlage ‚Mater Salvatoris‘ (Abb. 22; nur minimale Unterschiede zwischen erster und zweiter Serie) lediglich noch durch das zentral platzierte Kreuz verpflichtet; es sei denn, man will den von der Mandorla gerahmten Oberkörper Christi im Holzstich als strukturelles Äquivalent sehen zu dem medaillonartigen Marienbild im Kupferstich. Exemplarisch beobachten lässt

<sup>32</sup> Reproduziert nach der ersten lateinischen Auflage, vgl. Anm. 19.

sich an diesem Beispiel noch einmal, wie Reduktion gegenüber der Vorlage zu den wichtigsten Gestaltungsprinzipien der Holzstiche gehört. In diesem Fall setzt der Holzstich der extrem kleinteiligen und detailreichen Darstellung des Kupferstichs ein auch im Kleinformat monumental erscheinendes, auf zwei Figuren beschränktes säulenartiges Ensemble entgegen; reduziert werden auch die Bildinhalte: Die Leidensgeschichte Christi wird nicht mehr in ihren einzelnen Stationen durch die Fülle der Passionswerkzeuge evoziert, die auf dem Kupferstich das Medaillon umgeben; verschwunden sind auch die im Kupferstich unten dargestellten Nebenszenen, die die Mutterrolle Mariens betonen (Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Hirten).

Kurz erwähnt werden muss in diesem Zusammenhang noch das Frontispiz zu Zollners Buch, das eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit aufweist mit dem ersten Stich der Klauber-Litanei, indem beide Darstellungen Verbildlichungen einzelner Anrufungen um eine zentrale Marienfigur herum anordnen. Während freilich der Klauber-Stich durch Bild- und Textelemente sämtliche Anrufungen vergegenwärtigt, präsentieren auf dem Frontispiz zu Zollners Buch gerade einmal sieben Engel Schriftbänder mit je einer Anrufung. Dass die Inschrift unterhalb Mariens diese als Trägerin der sieben Gaben des Heiligen Geistes anspricht („Septem spiritus sancti dona in vita Beatae Mariae Virginis conspecta“), lässt außerdem den Verdacht aufkommen, dass dieser Stahlstich ursprünglich gar nicht für Zollners Erbauungsbuch gedacht war, sondern dass hier eine bereits vorhandene Platte dem neuen Kontext angepasst wurde, indem die Benennung der Geistesgaben auf den Schriftbändern getilgt und stattdessen Anrufungen der Litanei neu eingefügt wurden.

### III

Instruktiv und mit überraschenden Ergebnissen verbunden ist ein vergleichender Blick auf die wohl bedeutendste Adaption der Klauber-Litanei im 19. Jahrhundert. Es sind dies die französischen Stahlstiche, die in den 1840er Jahren vor allem von Mitgliedern der Familie Varin ausgeführt wurden (zumindest teilweise nach Vorlagen von Claudius Joseph Ciapori) und die ebenfalls dafür vorgesehen waren, mit neu verfassten Begleittexten zu einem Andachtsbuch kombiniert zu werden. Dieses Buch, Édouard Barthes *Monument à la gloire de Marie. Litanies de la très-sainte Vierge [,] illustrées [,] accompagnées de méditations*, erschien erstmals 1850 in Paris und erlebte mehrere spätere Auflagen.<sup>33</sup>

Die Darstellungen zur Anrufung ‚Allerweiseste Jungfrau‘ – ‚Virgo prudentissima‘ vermitteln eine gute Vorstellung davon, wie unterschiedlich die beiden Serien ihre Vorlage bearbeiten (Abb. 14-16). Zunächst fällt auf, dass es den Stahlstichen, im Gegensatz zu den Holzstichen, keineswegs um Vereinfachung und Reduktion geht und dass sie es an Detail-

<sup>33</sup> Die Stahlstiche werden hier reproduziert nach der Ausgabe Paris 1851. Zu diesen Stichen und ihrem Verhältnis zur Klauber-Litanei siehe Stoll 2013 (wie Anm. 3).

fülle und überbordender Phantasie ohne weiteres mit ihren Vorlagen aufnehmen können; dies und die souveräne handwerkliche Virtuosität der Stahlstiche sind durchaus geeignet, den Blick zu verstellen für die Vorzüge der weniger spektakulären Holzstiche, etwa ihre Prägnanz bei der Formulierung zentraler Bildinhalte. Nähere Betrachtung der Stahlstiche ergibt dann, dass sich in ihrer bezeichnenden Mischung aus Neorokoko und originär dem 19. Jahrhundert zugehörigen stilistischen Tendenzen ein unbekümmerter Eklektizismus dokumentiert, wie er der Zollner-Serie fremd ist, die die Klauber-Litanei durchgängig und konsequent in die Bildersprache des 19. Jahrhunderts übersetzt. So belässt es der Stahlstich zur ‚Virgo prudentissima‘ einerseits bei der für das Rokoko so bezeichnenden Rahmenlosigkeit des Gesamtbildes (wie dies auch die anderen Stahlstiche tun), reproduziert bis in die Einzelheiten hinein den aufwändigen Klauber’schen Rahmen um das Marienbild und verarbeitet in der Ornamentik des unteren Bildbereichs das Vokabular des Rokoko; andererseits integriert er dem Rokoko fremde teigwerkartige Formationen und naturalistische Rosenwucherungen, überformt er Physiognomie und Gewandstruktur der Marienfigur im Sinne des 19. Jahrhunderts, und füllt den unteren Bildbereich mit schlanken, statuarischen Figuren in ruhig fallenden Gewändern, die keinerlei Bezug mehr zum Rokoko aufweisen.

Wie der Holzstich in Zollner Buch entledigt sich auch der Stahlstich des mythologischen Personals in diesem unteren Bereich; und wenn auch hier der nunmehr zur Verfügung stehende Raum größtenteils genutzt wird, um die klugen Jungfrauen prominenter in Szene zu setzen, könnte ein erster Verdacht aufkommen, dass Konzeptor und Vorlagenzeichner der Holzstiche auch die knapp 15 Jahre früher entstandene französische Serie kannten, zumal eine Detailabweichung des Stahlstichs von der Klauber-Vorlage auch im Holzstich aufgegriffen wird: die Platzierung des Jesus-Monogramms nicht vor Mariens Unterleib, sondern vor ihrem Oberkörper.

Tatsächlich lassen sich mehrere weitere Beispiele benennen, in denen die Stahl- und Holzstichadaptionen beide auf ähnliche Weise von ihren Vorlagen in der Klauber-Litanei abweichen. Die Felsenformation mit angedeuteter Höhle links unten auf dem Holzstich zur Anrufung ‚Morgenstern‘ ist bei Klauber nicht vorgegeben, findet sich aber sehr wohl auf dem entsprechenden Stahlstich (Abb. 24-26); und die Art und Weise, wie die den marianischen Mond mit Fernrohren betrachtenden Himmelskundler des Klauber-Stichs der ‚Mater purissima‘<sup>34</sup> auf dem Holzstich der ‚allerreinsten Mutter‘ reduziert werden zu Männern, die ohne weitere Hilfsmittel den bewundernden Blick zum Himmel erhoben haben, ist strukturell eng verwandt mit der Umarbeitung der Vorlage, die der Stahlstich vorgenommen hat (Abb. 30-32). Insbesondere verbindet die Männer links auf Holz- und Stahlstich eine frappante Ähnlichkeit der Körperhaltung mit ausgebreiteten Armen; auch das Kopftuch des Mannes rechts auf dem Holzstich ist auf dem Stahlstich vorgebildet, nicht aber auf dem Klauber-Stich. Zwei andere Details des Holzstichs, die Kopfbedeckung des Mannes links und die Silhouette der Bergkette im Hintergrund, scheinen wiederum enger am Klauber-Stich orientiert.

<sup>34</sup> Dorn (wie Anm. 21), S. 29: „Das Bild zeigt an, daß Maria so schön wie der Mond; ja wer diesen marianischen Mond recht betrachtet, muß bekennen, daß er ganz rein sey, laut jenem: Du bist ganz schön, meine Geliebte, keine Mackel ist an dir.“

Während man es bei all den genannten Beispielen nicht kategorisch ausschließen möchte, dass Gemeinsamkeiten der Stahl- und Holzstiche bei Abweichungen von den Klauber-Vorlagen auf Zufall beruhen, lässt sich ein entscheidendes, den Klauber-Stich abänderndes Detail auf dem Holzstich zur ‚unbefleckten Mutter‘ eigentlich nur durch eine Kenntnis des Stahlstichs erklären (Abb. 33-35). Auf dem Klauber-Stich ‚Mater inviolata‘ wird die Figur Mariens teilweise überlagert von einem Dreieck, gebildet aus der Taube des Heiligen Geistes, einem von einem Putto gehaltenen Spiegel sowie einer brennenden Kerze; ein Ensemble, das Dorn folgendermaßen erklärt:

Gleichwie die Sonne die Strahlen auf einen Spiegel, oder ein Brennglas wirft und von dort aus ein Licht anzündet ohne Verletzung des Spiegels: also hat der heilige Geist auf Mariam den Spiegel der Reinigkeit, die Gnadenstrahlen der Überschattung geworfen, und durch diesen Spiegel Christum, das Licht der Welt angezündet, ohne daß der Spiegel verletzt worden, will sagen, ohne daß Mariä Jungfrauschaft befleckt worden. (S. 33)

Der Holzstich in Zollners Buch übernimmt diese Dreieckskonstellation seitenverkehrt, hält dabei allerdings (in Einklang mit den oben beobachteten Tendenzen) den Spiegelträger als lediglich dekoratives Element für entbehrlich und ersetzt die brennende Kerze durch ein aufgeschlagenes Buch mit einem Zitat aus Johannes 1,14, ‚Verbum caro factum est‘ (‚Und das Wort ist Fleisch geworden‘; wie beim Jesus-Monogramm der ‚allerweisesten Jungfrau‘ hatte der Holzstecher auch hier Schwierigkeiten bei der korrekten Wiedergabe von Buchstaben). Unter inhaltlichem Gesichtspunkt muss man diese Modifikation als wenig glücklich bezeichnen, da das Auftreffen des von der Taube ausgehenden und über den Spiegel gebrochenen Strahls auf dem Buch natürlich nicht mehr das Entzünden eines Lichts zur Anschauung bringt und die ursprüngliche Allegorie des Klauber-Stichs damit empfindlich gestört ist. Selbst Zollner hatte offenbar Schwierigkeiten, die Allegorie in ihrer abgewandelten Form schlüssig zu erläutern, da er in seiner „Erklärung“ die bei Klauber und Dorn vorgegebene Metaphorik des Entzündens beibehält; eine Metaphorik, die, würde man sie auf den Holzstich anwenden, freilich die merkwürdige und kaum angemessene Vorstellung eines in Flammen aufgehenden Buches suggerieren würde:

Denn wie die Sonne ihre Strahlen auf einen Brennspeigel wirft und von da aus einen in die Nähe gebrachten Gegenstand anzündet [das müsste dann das Buch sein!], ohne den Brennspeigel selbst zu verletzen: so hat der heilige Geist auf Maria seine Gnadenstrahlen geworfen und durch sie das Licht der Welt Jesum Christum, angezündet, ohne daß dadurch Maria ... verletzt worden wäre. (S. 161 f.)

Das problematische Motiv dieses Buch mit dem Zitat aus dem Johannes-Evangelium nun, das weder auf dem Klauber-Stich (und zwar in keiner der eingangs erwähnten Versionen, in denen die Serie vorliegt) noch in Dorns Erläuterungen vorgegeben oder auch nur angedeutet ist, begegnet freilich auch auf dem 1848 datierten Stahlstich der französischen Serie (ohne Erwähnung in Barthes Text); und dass die Konzeptoren der beiden Serien bei der Adaption ein und desselben Klauber-Stichs dieses sehr spezifische Motiv unabhängig voneinander entwickelten, wird man kaum annehmen.

Die Schlussfolgerung, dass Konzeptor und Vorlagenzeichner der Holzstichserie den französischen Vorläufer kannten, erscheint unausweichlich. Der Vollständigkeit halber ist an-

zumerken, dass als Anregung für die Holzstiche im Prinzip auch die verkleinerten Kopien der für Barthes *Monument* verwendeten Stahlstiche in Frage kämen, die Pierre-Adolphe Varin für Augustin Jauberts *Paraphrase des litanies de la très-sainte Vierge* anfertigte (Paris 1857 bzw. 1864); eventuell auch Vermarktungen der Stahlstiche außerhalb des Kontexts der genannten Bücher.<sup>35</sup> Ausgeschlossen werden kann allerdings, dass die Holzstiche ausschließlich auf einer der französischen Serien basieren<sup>36</sup> und dass die für die Bilderfindungen der Holzstiche Zuständigen die Bilderfindungen der Klauber-Stiche nur in ihrer französischen Brechung kannten: Das bildbeherrschende, aus Ölzweigen gebildete Marien-Monogramm z.B. auf dem Holzstich zur Anrufung ‚Heilige Maria‘ kann nur direkt aus dem Klauber-Stich übernommen sein; der entsprechende Stahlstich zeigt an dieser Stelle eine Ganzfigur Mariens, über deren Kopf ein kleines, nicht-vegetables Monogramm schwebt (Abb. 27-29). Dass Dorns Andachtsbuch mit den Klauber-Stichen eine Rolle bei der Entstehung von Zollners Buch spielte, geht außerdem daraus hervor, dass die Texte Zollners immer wieder Anklänge an Dorn aufweisen (vgl. die Texte oben zur Spiegelallegorie und Anm. 25).

Während die Kenntnis und dadurch angeregte Verwertung der Klauber-Litanei bei süd-deutschen Autoren von Andachtsbüchern bzw. deren Illustratoren in den 1860er Jahren nicht unbedingt verwundern muss (Dorns Andachtsbuch wurde ja bis 1840 immer wieder aufgelegt), kommen die gelegentlichen Anlehnungen der Holzstiche an die französischen Stahlstiche doch als Überraschung und lassen es in besonderem Maß als bedauerlich erscheinen, dass Zollners Buch keinerlei Angaben zur Genese seiner Illustrationen macht. Man könnte darüber spekulieren, dass Kontakte des Verlegers Manz mit Frankreich eine Rolle spielten, doch bieten die gelegentlich in seinem Verlagsprogramm auftauchenden Namen französischer Autoren (Barthe und Jaubert sind nicht darunter) keine hinreichenden Anhaltspunkte hierfür. Da Barthes *Monument* in verschiedene Sprachen übersetzt wurde und damit zu seiner Zeit offenbar großen Anklang fand,<sup>37</sup> wäre es immerhin denkbar, dass Manz sich mit dem Gedanken einer deutschen Ausgabe trug, sich dann für eine eigenständige Publikation zum Thema der Lauretanischen Litanei entschied, den damit Beauftragten aber trotzdem Barthes Buch als Anregung zukommen ließ.

Abbildungsnachweis für alle Abbildungen:  
Verfasser

<sup>35</sup> Vgl. das Spitzenbild ‚Mère de la divine grace‘, abgebildet in Catherine Rosenbaum-Dondaine: *L'image de piété en France 1814-1914*, Ausst.-kat. Paris 1984, S. 20.

<sup>36</sup> Ausschließlich die französischen Stahlstiche, enthalten in einer italienischen Übersetzung von Barthes *Monument*, nutzte offenbar Dino Mora in seinen erwähnten Aquarellen, die damit eindeutig Klauber-Adaptionen zweiten Grades darstellen: „L'illustrazione delle litanie lauretane non sono un tema nuovo, Dino Mora si è ispirato al libro del P. Berthe [sic; richtig: Barthe], edito in Genova nel 1860 a cura di Dario Giuseppe Rossi, ma anche questo libro, per quanto riguarda le illustrazioni, si basava su un' edizione settecentesca, stampata in Germania a cura dei fratelli Klauber“ (Menoni-Mora, wie Anm. 6, S. 9). Grundlage für Mora war also *Monumento alle glorie di Maria*, Genoa: Dario Giuseppe Rossi, 1860 (Druck: Imprimerie de J. Claye et C<sup>e</sup>, Paris); vgl. Amaral (wie Anm. 4), S. 14.

<sup>37</sup> Für Beispiele siehe Amaral (wie Anm. 4).



1 Kyrie eleison (Klauber 1781)



2 Herr, erbarme dich unser (Zollner 1864)

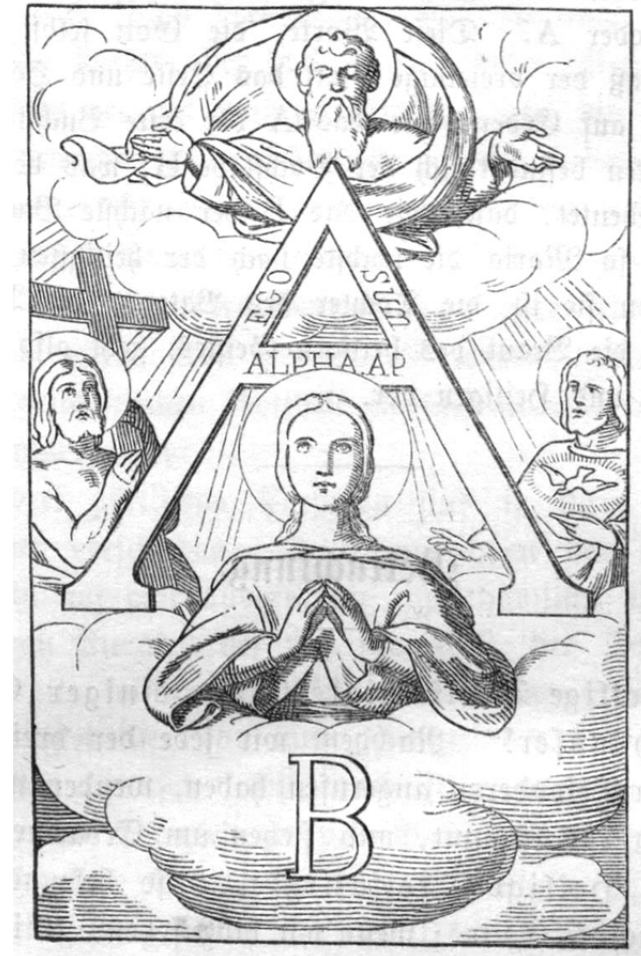


3 Kyrie eleison (Klauber 1750)





4 Sancta Trinitas unus Deus (Klauber 1781)



5 Heilige Dreifaltigkeit, ein einiger Gott (Zollner 1864)



6 Stelle matutina (Klauber 1781)



7 Morgenstern (Zöllner 1864)



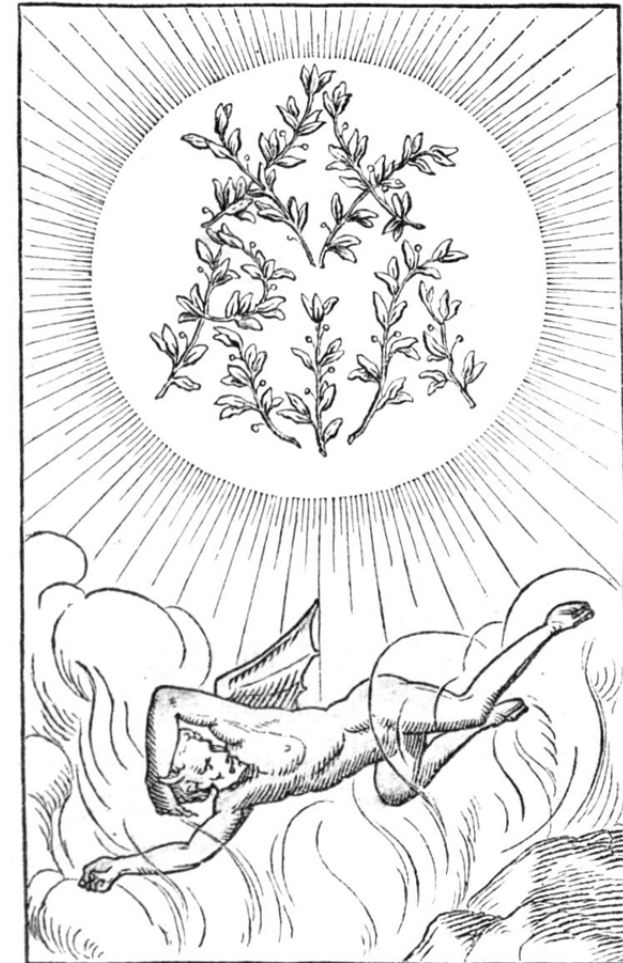
8 Ianua coeli (Klauber 1781)



9 Pforte des Himmels (Zöllner 1864)



10 Sancta Maria (Klauber 1781)



11 Heilige Maria (Zollner 1864)



12 Christe audi nos (Klauber 1781)



13 Christus, höre uns (Zollner 1864)





14 Virgo prudentissima (Klauber 1781)



15 Allerweiseste Jungfrau (Zollner 1864)



16 Virgo prudentissima (Barthe 1851)



17 Mater Christi (Klauber 1781)



18 Mutter Christi (Zollner 1864)



19 Regina confessorum (Klauber 1781)



20 Königin der Beichtiger (Zollner 1864)



21 Regina confessorum (Klauber 1750)





22 Mater Salvatoris (Klauber 1781)



23 Mutter unseres Erlösers (Zollner 1864)



24 Stella matutina (Klauber 1781)



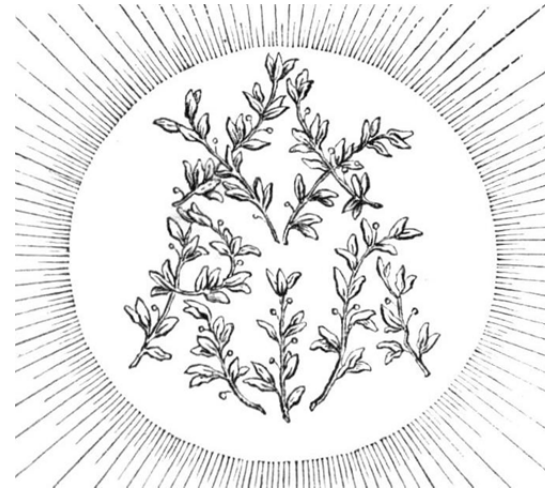
25 Morgenstern (Zollner 1864)



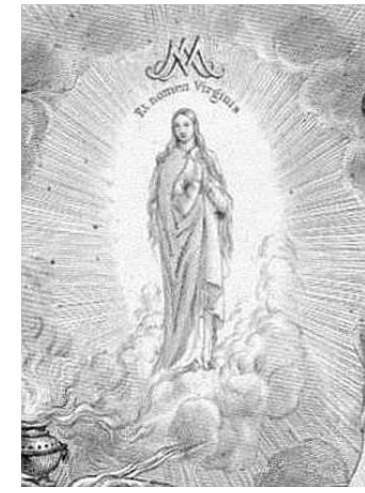
26 Stella matutina (Barthe 1851)



27 Sancta Maria (Klauber 1781)



28 Heilige Maria (Zollner 1864)



29 Sancta Maria (Barthe 1851)



30 Mater purissima (Klauber 1781)



31 Allerreinste Mutter (Zollner 1864)



32 Mater purissima (Barthe 1851)



33 Mater inviolata (Klauber 1781)



34 Unbefleckte Mutter (Zollner 1864)



35 Mater inviolata (Barthe 1851)